ANDRÉ DE RIDDER

—

Le Fauconnier

ÉDITIONS DE *L'ART LIBRE*
AVENUE DE LA CASCADE, 31
BRUXELLES

—

1919

ANDRÉ DE RIDDER

Le Fauconnier

ÉDITIONS DE *L'ART LIBRE*
AVENUE DE LA CASCADE, 31
BRUXELLES

1919

500

PORTRAIT DE LE FAUCONNIER

par JAN TOOROP

INTRODUCTION

Notes sur le cubisme

Au moment d'écrire quelques commentaires en marge du très bel album que l'éditeur amsterdamois Vanderlinden a consacré à l'œuvre du jeune maître français Le Fauconnier, il m'est tombé sous les yeux un articulet d'André Lhote (1), qui fut, lui aussi, des premières luttes cubistes. J'eus l'occasion de voir récemment une très importante exposition de ses œuvres : peinture parfaitement dégagée des théories du début, libérée même des influences d'école, bien à lui déjà, malgré la verdeur de jeunesse qui les trempe et les lustre. Ce n'est pas sans songer à sa propre évolution que Lhote a dû écrire ces notes dans le premier numéro de la *Nouvelle Revue Française,* qui sont comme un bilan sommaire du cubisme. Et puisqu'il entre dans mes intentions de décrire les phases diverses que traversa l'art de Le Fauconnier, il ne sera pas inutile que je m'arrête quelques instants aux opinions de M. Lhote tout en me permettant de les compléter de quelques vues propres et de broder certaines variantes sur son canevas un peu monochrome. C'est à l'occasion d'une exposition d'un ex-camarade cubiste, Georges Braque, que M. André Lhote s'est soumis à ce sévère examen de conscience, à ce qu'il espère être un « rappel à l'ordre » pour tout peintre conscient, tout comme pour lui-même. Disons tout de suite que le ton général de ses remarquables gloses est d'une grande objectivité et dénote un vif souci de juger sainement, sans parti pris, sans exaltation et sans animosité. Il note à la fois l'importance et l'insuffisance de ce que le cubisme nous a apporté.

Il s'agit, bien entendu, du cubisme intégral, tel que M. Braque paraît encore le poursuivre, mais dont André Lhote lui-même s'est affranchi, tout comme Le Fauconnier s'en est dégagé, tout comme Picasso s'en est libéré, dans une certaine mesure : ce cubisme de la révolution de 1910, qui n'a plus changé depuis lors et qui s'acharne à décomposer la forme en une symétrie géométrique presque aussi abstraite et aussi artificielle que la « plastique » de l'ancien académisme romantique ou naturaliste. Il y eut là une analyse voulue et outrée de la ligne, une décomposition des volumes aussi arbitraire que le pointillisme luministe le fut à son heure ; dans un autre domaine, quelque chose de très limité encore dans son audace extrême et qui ne visait

(1) « Exposition Braque » dans le numéro de juin (premier numéro de la nouvelle série) de la « Nouvelle Revue Française ».

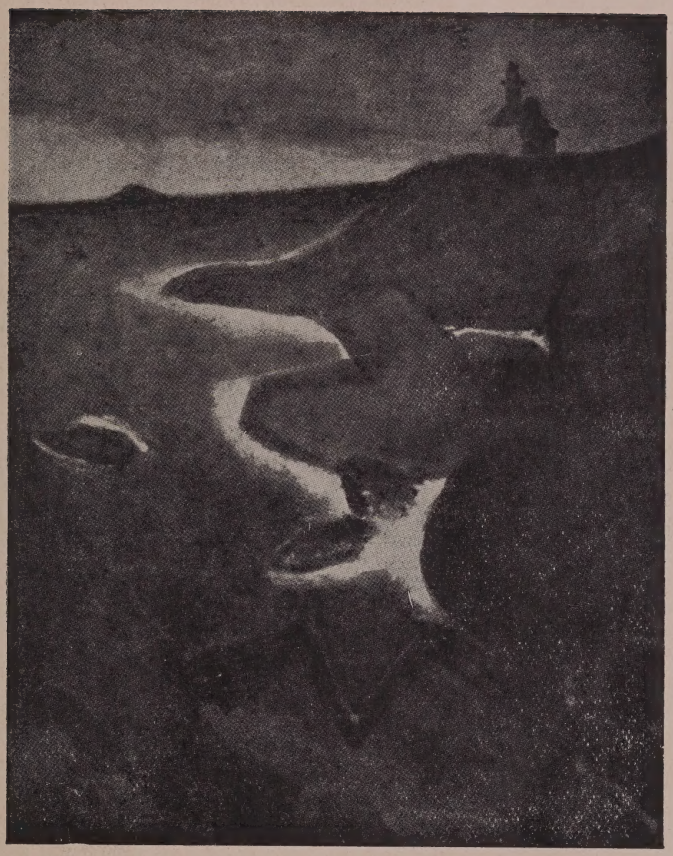
que le côté extérieur des choses, sans parvenir à constituer déjà une esthétique nouvelle, dans l'entière acceptation du mot. Ce cubisme-là fut surtout, comme toutes les formules de transition, destructif. Son rôle constructif ne se manifesta pas de suite et resta latent. Ce n'est qu'aujourd'hui, après dix années de recherches nouvelles et de tentatives en divers sens, que s'en dégage la force rénovatrice. Avouons qu'aucun jeune peintre de nos jours n'oserait encore se commettre à la « facture lâchée et chanceuse » que M. Lhote dénonce à juste titre, comme ayant été si fort en honneur chez les impressionnistes et les post-impressionnistes. Même les plus âpres adversaires du nouveau mouvement furent frappés du souci d'ordonnance et de composition des jeunes, là même ou cette tendance s'affermissait comme trop attachée aux lignes rigides d'une anatomie osseuse et se manifestait en un confettisme d'angles et d'arêtes, de cubes introduits en fraude et de figures par trop symétriquement juxtaposées.

Chez les meilleurs novateurs il y eut dès ce moment un fond plus sérieux : une conception idéaliste plus vaste qui, au delà de la forme décomposée, tendait vers une synthèse universaliste, vers un sentiment plus simple et plus humain, plus profond et plus intellectuel. Le peintre voulut plus qu'être peintre : il confessa son humanité, comme le firent les artistes de toutes les grandes périodes de l'art, ceux du Moyen Age et ceux de la Renaissance. Un sentiment nouveau s'exprima peu à peu dans les recherches constructives et dynamiques de la jeune école, au lendemain de l'imitation naturaliste.

En effet, il ne faut pas oublier que l'impressionnisme est sorti du naturalisme ou tout au moins a coïncidé avec ce mouvement. Jusqu'au jour où Zola, qui avait été un des initiateurs de la peinture nouvelle, outré de toute cette débauche de couleurs, de tons pâlots et mièvres, de déliquescences colorées qu'il avait aidé à engendrer, lança son désaveu à tous ces fabricants d'« eau de lessive ». Ils peignirent si bien la lumière qu'il n'y eut plus d'ombre, et jetèrent tant de clarté sur toutes choses qu'il n'y eut plus de profondeur dans leur univers, où tout se voyait dans la même brume miroitante ou sombrait sous la même pâte crayeuse. A force de décrire des impressions, ils oublièrent la réalité des choses, leur consistance drue et saine, leurs rapports puissants, leur valeur cosmique. Il y eut un monde de silhouettes qui basculaient et chaviraient sur leur base, qui étaient comme suspendues dans l'atmosphère, bues par la lumière, aspirées par le soleil, brouillées dans leurs propres teintes et nuances à l'infini.

Ce fut contre ce souci unilatéral de peindre la couleur des objets, sans prendre garde à leur charpente, que s'insurgèrent tout d'abord les cubistes, comme ils combattirent aussi ce qu'il y avait de trop mesquinement autobiographique et de trop individualiste dans le récit ou la description picturale.

Ils renoncèrent à l'éclairage, rejetant comme le dit M. Lhote, « l'étude des propriétés photographiques de la couleur, délivrant le ton prisonnier de l'accidentel et essayant de lui donner un sens général, une valeur pure », et ce fut très hardi comme conception, très heureux comme conséquence. Mais le procédé auquel ils eurent recours fut trop analytique, l'écriture picturale dont ils se servirent ressembla



PAYSAGE DE BRETAGNE

(PLOUMANACH)

trop souvent à un rébus. Il n'y eut pas de discipline suffisante pour coordonner les différentes interprétations, dans le langage nouveau, et les cubistes manquèrent autant de grammaire que de syntaxe. C'est ce qui les empêche — et j'emprunte encore à M. Lhote cette très perspicace observation — de multiplier leurs sujets et d'embrasser toute la vie : « Les cubistes, dit-il, ont borné leur effort à l'étude de la seule nature morte, dont on connaît les sempiternels éléments : guitare, bouteille, verre, pipe, etc. ; les motifs étaient limités à l'extrême » et il en tire la conclusion : que la forme a dû, comme avec l'impressionnisme, être subordonnée finalement à la couleur et détournée de son rôle traditionnel, qui est de constituer l'architecture du tableau. M. Lhote n'en apprécie pas moins la conquête la plus importante qu'aient faite les cubistes : la composition, ce souci d'ordonnance, qui réunit tous les éléments d'un tableau non pas d'après un arrangement aussi aisé à défaire qu'à constituer, mais avec une rigueur sans défaillances : « un tableau cubiste est une véritable conglomération d'objets et un tout indéfaisable, dont on ne peut rien ajouter sans le détruire ».

M. Lhote n'a pas poussé plus loin son étude et n'a guère envisagé les attributions intellectuelles du cubisme, son rôle moral autant qu'esthétique. Et c'est de cette mission que nous nous rendons mieux compte maintenant que dix années se sont écoulées depuis ses tumultueux débuts au « Salon d'Automne » et que nous avons pu suivre simultanément les courants littéraires de cette même époque. Ajoutons qu'il s'est débarrassé de maintes excentricités et de maintes outrances, qui sont fatales aux insurrections artistiques.

Essayons à notre tour une « rétrospective ». J'affirme en toute conscience que le cubisme a été un renouvellement nécessaire et une base puissante. Le peintre a pris connaissance nouvelle de l'*objet* et ne le considère plus dans sa monotone apparence linéaire ou dans son aspect décoratif ou pittoresque. Il le « cube », il le voit en densité, dans son entièreté par conséquent, et il peut en dériver des sensations non seulement optiques mais intellectuelles autres que celles du passé. En même temps la palette du peintre a pris des colorations plus sobres, plus profondes, plus synthétiques et l'emploi des dissonnances auxquelles il a osé avoir recours, après les fadeurs et toutes les témérités luministes, a réagi contre la monotonie et nous a rapprochés de la vérité primitive. En un mot, tous les grands problèmes picturaux et plastiques ont été repris par lui dans le plan nouveau qu'impose la sensibilité rajeunie de notre temps. On a pu, non sans raison, le qualifier de *mouvement de style*, et lorsque dans son article des *Marches du Sud-Ouest* Roger Allard a marqué tout ce qui le rattache à la grande conception idéaliste et classique de Claude Poussin, nous n'avons pas souri. Parce que nous avons compris, dès ce moment, la vérité profonde d'une constatation qui cependant paraissait bien paradoxale à tous ceux qui détestaient le modernisme soi-disant anarchique du cubisme et son dérèglement tant honni.

C'est à ce stade du mouvement nouveau en peinture que la personnalité de l'artiste a pu jouer son rôle le plus subjectif, malgré l'objectivité de la forme à laquelle il s'est volontairement soumis. Et c'est alors que nous découvrons en même temps l'apport intellectuel de

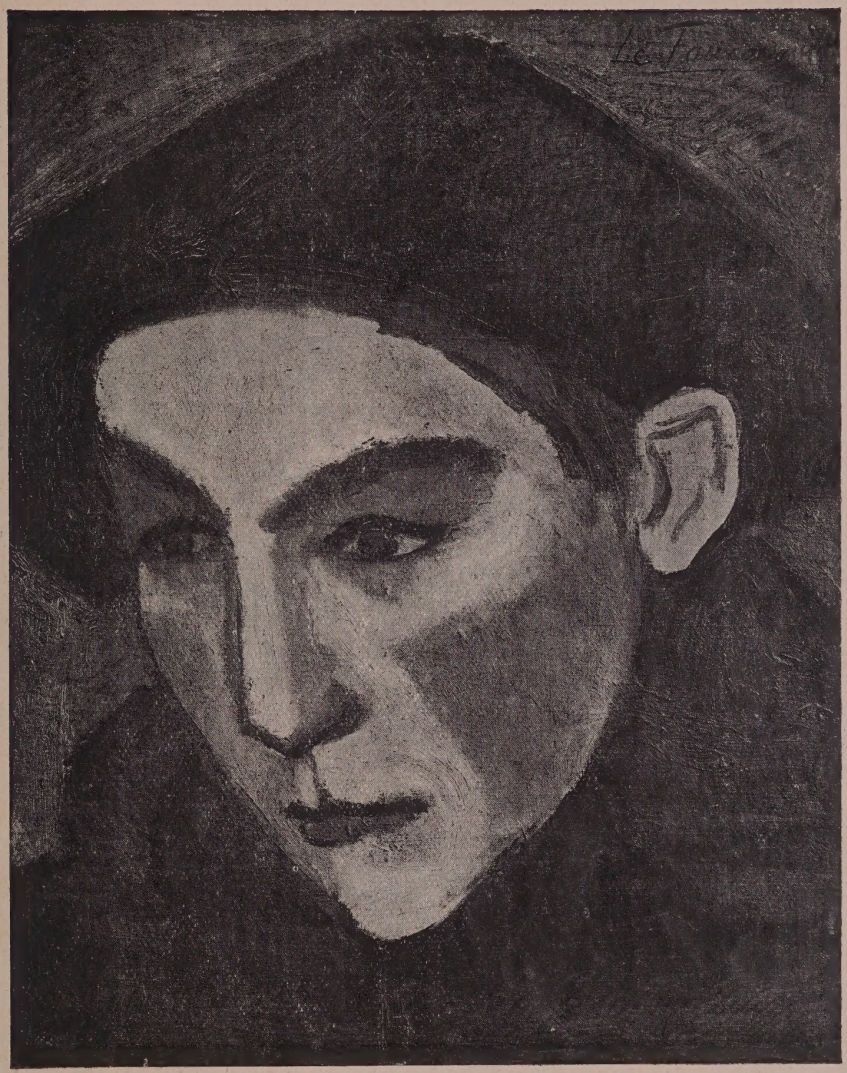
ce mouvement, son modernisme intrinsèque à côté de son modernisme extrinsèque.

Car, après tant de recherches et de trouvailles, le problème de la rénovation de notre art se pose plus intéressant et plus passionnant encore, et beaucoup de connaisseurs se demandent quelle sera la phase décisive d'un courant qui a soulevé tant de curiosité et tant de discussion. Il faut d'abord préciser qu'en art pictural et plastique les évolutions doivent compter avec le temps, pour être de quelque valeur et ne pas se présenter comme de brusques sautes de sensibilité, ce qui a été trop souvent le cas avec le néo-impressionnisme ou chez les « fauves », qui suivirent M. Henri Matisse.

Par réaction contre l'impressionnisme, la tendance actuelle a été vers la sobriété, l'abstraction et la mathématisation de la sensation, tant chez les cubistes de France que chez les peintres allemands et russes qu'on a appelée expressionnistes; la distance qui sépare Gleizes, Le Fauconnier, Marie Laurencin, de Franz Marc ou de Kandinsky n'est pas si grande qu'on le suppose chez les Béotiens.

Mais l'art actuel prendra-t-il une orientation plus abstraite ou partira-t-il de l'abstraction posée pour s'enrichir d'un cycle de nouvelles conceptions? C'est ce que j'espère, et je ne suis pas le seul à le souhaiter. L'abstraction, passé un certain point, devient de la plastique métaphysique, et nous ne désirons pas retomber dans les anémiques fantaisies de M. Burne-Jones et de ses disciples préraphaélistes; elle perd de sa force en perdant les moyens propres d'expression de l'art pictural. Je ne puis insister beaucoup sur ce point, mais je renvoie au grand écrivain d'art français Elie Faure, qui a curieusement étudié, dans son livre sur l'art gothique — qu'il oppose à l'art de l'Alhambra, — la sécheresse de cette abstraction qui n'admet plus la représentation directe et réelle des choses. Il montre très persuasivement combien l'art essentiellement nordique des gothiques s'est haussé à une grandeur et une humanité que n'a pu atteindre la sèche abstraction arabe, en admettant dans la décoration des cathédrales le principe de la représentation de l'animal ou de la fleur. Je puis ajouter que le fait se répète, et nous pourrons constater ce que l'art également très nordique de Le Fauconnier — et qui doit beaucoup à l'étude que ce peintre a entreprise des cathédrales et des anciennes œuvres sculpturales — a pu produire en tant que symboles concrets, dans certaines de ses grandes compositions comme *Le songe du vagabond* ou *L'abondance*. C'est donc à juste raison qu'on a évoqué, à diverses reprises, le gothique à propos du cubisme; Le Fauconnier ne fut pas le seul à étudier beaucoup cette époque et je crois savoir que Braque et Derain s'y reportèrent souvent.

En plus de ses simplifications de plan et de conception, le gothique contient un fort élément de *vie spirituelle* qui devait attirer les peintres venus tant après le naturalisme qu'après le symbolisme. Il est en contraste avec la calme et mesurée esthétique méditerranéenne, dont l'influence faiblit de jour en jour. Il possède un dynamisme et une variété tout nordiques. N'oublions point qu'il a été également une grandiose expression de *l'âme des masses*, la floraison d'une collectivité. En cela son étude pouvait être suggestive pour réagir contre le mallar-



PORTRAIT DE BRETAGNE

(PLOUMANACH)

méisme et le jeu de l'art pour l'art, dans lequel trop de nos prédécesseurs se sont complus, comme aux fièvres vénitiennes ou aux anémies d'Aiguesmortes.

Le cubisme est plus fort, plus sain et plus robuste que l'art qui le précéda, comme notre littérature est plus âpre, plus ample et plus massive que celle à laquelle elle succède. Une œuvre d'art peut et doit renfermer les préoccupations d'une époque, à condition toutefois qu'elle ait en elle-même des éléments d'universalité qui lui permettent de défier le temps. Tout comme elle peut et doit être nationaliste à condition qu'elle prenne place dans l'humanité. C'est ce que les meilleurs d'entre les cubistes ont compris, comme les meilleurs d'entre nos poètes l'ont confessé. La peinture de jeunes maîtres comme Le Fauconnier, Lhote, Gleizes, Delaunay et d'autres se rapproche, en ce sens, de la poésie d'Emile Verhaeren ou de Charles Vildrac, de la poignante prose de Georges Duhamel ou de Jules Romains. Dès maintenant, leur art ne s'annonce plus comme le produit d'une mode ou d'une manière, mais comme la résultante de l'âme d'une époque.

Le cubisme théorique a passé et les peintres cubistes sont restés. Je n'oserais conclure de ceci que le cubisme mène à tout, à la condition d'en sortir, car on pourrait me reprocher de traiter irrespectueusement un mouvement que j'aime et que j'admire, malgré qu'il ne fut qu'une transition, et dont je sais qu'il engendrera tout l'art décoratif de l'avenir.

I

La période bretonne

Le Fauconnier est originaire des provinces septentrionales de la France et naquit en 1881. Il appartient donc tout à fait à ce mouvement « nordique » que j'esquissais dans mon introduction et qui, pour la première fois depuis des siècles, a retrouvé dans le mouvement cubiste et expressionniste sa manifestation originale. Son art est bien différent, par conséquent, de celui des autres peintres français, même ses contemporains directs, tout comme l'aspect de sa personne dénote une race presque étrangère à la leur; sa tête forte, presque carrée, rouge et rousse, suggère un atavisme anglo-saxon plutôt que parisien; il n'a pas du tout le type du Français du midi ou de l'Ile de France. Qu'y a-t-il d'étonnant, lorsqu'il peint ses toiles légendaires de Bretagne, si vigoureuses de forme, âpres de composition et primitives de couleurs, à ce que sa main décèle avant tout la tradition et l'origine du nord? C'est dans la France septentrionale que surgirent les cathédrales massives et expressives, ces anciens chefs-d'œuvre cubistes, manifestations de force universelle, de sensibilité profonde et ordonnée, de langage logique et sévère; ces cathédrales-là, Le Fauconnier les a plus longuement étudiées que n'importe quel tableau, nous le savons.

C'est le pays aussi des cieux amples et presque solides, des nuages qui sont des constructions et des architectures, des formes pleines et dépouillées qu'y ont acquises toutes choses, les plateaux, les landes et les rochers, de la mer tourmentée et glauque. Tout y est simple et accentué de dessin et de couleur, d'un effet intense et direct. C'est un paysage synthétique, quasi génésique, quant à son apparence linéaire et mystiquement grave, quant à son atmosphère; alors que l'esprit se concentre et se discipline, l'âme y est portée à la méditation et à l'ascétisme. C'est pour avoir connu, dès sa prime jeunesse, cette contrée farouche et pure, grandiose et voilée, que Le Fauconnier a pu s'adapter si vite et si bien à la Hollande, qui ressemble à cette Bretagne austère, et subir si profondément l'influence du paysage néerlandais. D'autres peintres français ont fait des sites des Pays-Bas, des caricatures trop bien connues pour qu'on les rappelle ici, aux fins de démontrer l'incompatibilité de leur humeur latine et de cette nature trop abstraite. Le Fauconnier, au contraire, a si admirablement saisi et interprété l'essentiel du paysage hollandais que ce peintre étranger est devenu un maître qu'on suit et qu'on imite et qui a révélé, même aux Hollandais, certaines particularités picturales qui, de leur propre pays, leur étaient restées inconnues.

Son esprit aussi a reçu une formation nordique; plus philosophique, si je puis dire, que superficiel, moins porté pour le pittoresque

L'ABONDANCE

que soucieux des valeurs spirituelles, des concordances et des significations plastiques du vaste monde. Nous retrouverons dans son œuvre première tout ce que la Bretagne a de simple, de pathétique et d'idéologique, et si plus tard, dans de belles créations décoratives, comme le cycle de *Dieu te voit*, qu'il intitule lui-même « compositions pour une chambre de méditations », il a pu aborder une synthèse aussi audacieuse — en voulant montrer les faits et gestes des hommes sous l'œil éternel de Dieu —, c'est grâce surtout à son éducation d'homme du Nord qu'il a pu tenter cette périlleuse entreprise. Quoique Le Fauconnier reste toujours peintre avant tout, d'instinct et de métier — car il serait mesquin de le confondre avec un quelconque décorateur mystique aux allures pédantes et aux intentions absconses, mais sans ardeur et sans puissance —, il est parvenu à donner à sa peinture une valeur d'idée, une expressivité humaine plus considérable que la plupart de ceux de son école, qui, eux, se sont trop divertis avec l'étude hermétique des cubes et des subtilités de la quatrième dimension. Il y a mis plus de rêve et de pensée, malgré sa grande maîtrise de la forme, et c'est ce qui principalement a fait le succès de son œuvre dans des pays très intellectuels et peu enclins au platonisme des volumes et des mesures, comme la Hollande, l'Allemagne, la Russie, etc.

A vingt ans, il débarqua à Paris, et c'était en 1901. Sa famille le destinait à la diplomatie et il se fit inscrire, à son corps défendant, à l'Ecole des Sciences politiques et l'Ecole de Droit. Mais il n'avait que de vagues inclinations pour les manuels politiques et les codes et poussé par son désir de peindre, il délaissa bien vite les universités pour se faire admettre comme élève à l'atelier de Jean-Paul Laurens. C'est une ironie du sort qui le fit s'égarer dans le plus académique et le plus poncif des ateliers de Paris, où il ne put trouver aucun enseignement vivant et adéquat à sa propre inspiration. Il ne fit évidemment pas long feu dans ce milieu transi et poussiéreux et quitta l'atelier mondain et officiel du peintre des mannequins historiques pour aller, de conviction juvénile, étudier à la source de l'art, devant les toiles du Louvre, sans autre maître. Et il apprit la vie dans le remous de Paris et dans les enchantements de la campagne.

Comme tous les jeunes de son temps, il fut séduit, au début, par l'impressionnisme, et ses premières toiles sont donc tout luministes. Mais, dès ce moment, un certain mécontentement le tenaille et le voilà déjà qui cherche, maladroitement encore, des représentations plus synthétiques des choses. Il visite les bibliothèques, espérant trouver dans l'art des Egyptiens et celui des primitifs, dans leurs toiles et leurs œuvres architecturales, cette sobriété et cette sévérité qu'il sait être indispensables, à un moment où il commence à se rendre compte des faiblesses, des affadissements et des mièvreries impressionnistes. C'est ce souci de réagir par plus de profondeur, par une discipline plus consciente et un équilibre plus constructif contre les déliquescences de l'art luministe à son déclin, qu'on a baptisé plus tard de cubisme, en somme.

Sa volonté de rompre avec le luminisme était nettement arrêtée, mais il ne savait pas encore quels nouveaux moyens employer. Ce fut un séjour en Bretagne qui lui révéla les voies à suivre. Son premier

départ se place en 1908, et il avait à tout prix voulu fuir Paris, pour mieux réfléchir et mieux s'isoler afin de chercher plus tenacement, dans la solitude de la fruste contrée. Certes, il n'est pas seul à s'insurger contre les formules reçues, pas seul à chercher un mode propre et une technique plus avancée; à Paris, il a vécu en contact avec de vibrants enthousiasmes, dans une fièvre ardente, et il y a senti croître son énergie, se développer son audace, s'élargir ses vues. Mais les milieux d'avant-garde de la capitale, tout en faisant œuvre critique excellente, ne lui ont pas laissé les loisirs et la concentration intellectuelle nécessaires pour réfléchir indépendamment, pour travailler longuement et patiemment, en tâtonnant, en essayant de tous côtés. C'est en Bretagne, qu'il espère trouver le calme et la tranquillité voulus.

Le voilà à Ploumanach, le petit village de pêcheurs, inconnu encore, situé dans le nord de la vieille province et dénué de tout moyen de communications pratique avec la ville et le monde. Ignoré de tous, ce Ploumanach sera célèbre quelques années plus tard, dans le milieu des peintres modernes, et beaucoup d'œuvres de l'école cubiste y verront le jour. La nature y est extraordinaire et féerique. Terre volcanique, elle exhibe partout les violentes conflagrations des granits rigides et les pétrifications anguleuses et hérissées des cavernes et des falaises, elle scintille de cristaux multicolores et de quartz et de grès métalliques, le long de la mer grise et opalisée; les masses rocheuses se dressent puissantes et massives et comme figées en des géométries monumentales. Tout dans cette contrée élémentaire parle de légende et de foi, de mythes et de drames. Et c'était bien le décor qu'instinctivement le peintre recherchait et qui devait combler ses vœux: décor si grandiose et si sobre, avec des lignes si puissantes et si émouvantes, une coloration si discrète, si graduée et cependant si riche, avec tant de dramatisme spirituel dans son ordonnance, et tant de variété et d'ordre dans son ensemble.

Il y trouva ce qui devait devenir le triple élément de son art: une ligne ferme et intense, une couleur simple et expressive, une signification évocatrice et une portée intellectuelle dans le spectacle extérieur.

Nous connaissons tous Ploumanarch, dorénavant, grâce à ses tableaux. Voici *La Falaise,* avec l'humble chapelle blanchie à la chaux se dressant au-dessus de l'entassement cosmique des rochers et des falaises, sous la menace des nuages appareillant comme de lourds bateaux de pêche vers la mer souverainement plate et grise. Voici encore *Le Phare,* tout perdu au milieu de l'eau et du ciel, la mer écumant autour des récifs, à ses pieds, les nuages se tassant autour de son sommet. Et voici encore le grouillement des masses compactes des rochers, des pyramides et des pics, la sombre splendeur des eaux et les bavements des écumes et des mousses, en une vision antédiluvienne, telle que la terre fut sans les hommes, éternelle, puissante et sommaire.

Il fit aussi des portraits des gens de là-bas, figures de vieux marins et de jeunes matelots au visage tanné par l'eau saline, creusé par les soucis, illuminé par la foi, aux yeux profonds et à la bouche têtue, tels que sont les gens simples dans un pays dur et grave.

L'artiste travailla plus d'une année dans cet entourage, où sa nature constructive et évocatrice se plut avec ferveur, où son intelli-

PAYSAGE LACUSTRE

(LAC D'ANNECY)

gence ordonnatrice put se satisfaire ; il fut à la besogne du matin au soir, frénétiquement, emballé d'avoir retrouvé tant de force cosmique et de sens dramatique dans un pays aussi sobre. Tout y est action : les rochers sont des gestes brandis; le ciel et la mer sont deux drames qui se développent toujours. Tout se trouve dans une unité suprême, obéissant à des lois intangibles, alors que la vie se refrène et s'apaise dans un rythme très grand et profond. Le peintre étudie de plus en plus près les relations des phénomènes et des formes naturels et la marche dramatique de la vie. Il sent combien mâle est l'impression dégagée par cette nature et par son genre d'existence; un tel paysage n'a pas d'influence émolliente sur l'artiste qui cherche, mais le stimule constamment, le rend plus sérieux, plus sain et plus têtu, condense mieux ses idées et ses aspirations, intensifie sa volonté de créer selon son propre rythme le plus intérieur. Et cet endroit dut être une terre promise, si dénudé et sombre qu'il fût, pour un jeune peintre heureux d'avoir trouvé sa voie, et qui, mécontent non seulement des procédés et des moyens picturaux de l'impressionnisme voulait aussi poursuivre une inspiration nouvelle, un idéal plus moderne, et rendre un sentiment plus énergique par une plastique et un coloris plus âpres. Il jouissait et peinait en pleine nature, sa toile au vent, pour atteindre dans son œuvre quelque chose de la densité, de la synthèse de forme et de couleur, du dynamisme que le monde étalait à ses yeux, dans ce village breton.

Les luministes ne s'étaient jamais préoccupés de tout cela. Maniaquement ils peignirent la lumière et encore une fois la lumière et toujours la lumière, comme si toute la vie n'avait été que vibrations de clarté, ondes lumineuses, reflets de soleil et jeux de petites brumes fines. Ils en arrivèrent à oublier la Vie en faveur de la Lumière. Et même perdirent-ils de vue cette humble vérité qu'il y a aussi de l'ombre à côté de la lumière et qu'il n'y a même pas de clarté possible sans cette ombre; ils ne se souvenaient plus qu'il y avait eu des peintres de l'Ombre comme ils étaient eux les peintres de la Lumière : ils ne se réclamèrent plus de Rembrandt et de Carrière. Le Fauconnier, lui, s'en souvint et se rappela les luttes de Cézanne et de Gauguin et il vainquit la Lumière tyrannique.

Il avouera plus tard être allé trop loin dans sa réaction, comme cela arrive toujours à ceux qui combattent une tendance haïe. Il pécha par un renoncement presque absolu de la couleur et de ses œuvres bretonnes bannit les teintes fraîches et fines, les nuances jolies et vibrantes, les tonalités somptueuses pour peindre en gris et noirs mats, ocres et verts décolorés, osant à peine recourir aux tubes plus clairs des rouges, des bleus et des jaunes. Ces œuvres premières sont là, trop austères, trop étouffées, sacrifiant toute la volupté de la couleur à l'intensification du sentiment et au dynamisme de la composition, à la fermeté de la contexture et à la construction des volumes. Elles nous paraissent un peu ternes maintenant, trop monotonement grises parfois, toutes en tons plats, étendus et amortis. Je ne continue pas moins à en admirer le sentiment large et sérieux, la tragique simplicité et le caractère absolu et essentiel.

Lorsque ces paysages de rochers firent leur apparition à Paris,

ils firent sensation et provoquèrent bien des oppositions : plus de la part des luministes, qui se sentaient directement attaqués, que de la part des académiques; c'était le « pleinairisme » qui était battu en brèche par ces toiles ardues, et tous les artistes purent s'en rendre compte. Le mot de « cubisme » fut vite trouvé, pour s'appliquer à ces représentations géométriques d'un monde vu en cubes et en masses, en volumes et mesures, sans recherches luministes, sans intervention de l'impression fugace et momentanée, tout exclusivement individualiste. Un effort se révélait ici qui émanait de la pensée créatrice et d'un sens d'équilibre intérieur et qui osait tendre à une synthèse universelle et éternelle, vers toute la terre, vers toutes les choses, vers tous les hommes...

LE CHASSEUR

II

La période cubiste

Revenu à Paris, Le Fauconnier appliqua au « nu » les principes de ses paysages bretons, et c'était bien le genre le plus étroitement soumis aux influences académiques qu'il battit en brèche par des œuvres comme *La femme à l'éventail* et *La femme au miroir* (1909). Ces femmes, elles sont comme les rochers de Ploumanach des éléments de la nature universelle, des parties de la vie cosmique. Le peintre ne les représente plus anecdotiquement, en une pose plus ou moins naturelle et une attitude qui serait indicatrice d'un état d'âme; ce n'est pas par leur geste, leur regard, leur expression de figure qu'elles nous captivent et se révèlent à nous; leur valeur psychique réside uniquement dans la ligne et la couleur; elles réflètent l'universel et l'éternel; elles révèlent une synthèse comme tout paysage ou toute nature morte; elles tâchent enfin de nous offrir une équivalence plastique de la vie, grâce à leur style absolu, et non pas seulement une copie particulière d'une réalité définie.

On pourrait reprocher à ces premiers nus de la période transitoire une stylisation un peu outrée et un peu voulue, et leur apparence bien rude et bien sombre, trop massive. Mais par-delà les exagérations de la manière, se fait jour un tel culte du corps humain, considéré comme entièreté du tronc, comme architecture carnée, comme rythme des membres, qu'on se sent tout heureux d'avoir retrouvé un sentiment qu'on pouvait supposer oublié depuis les classiques. Ici encore la haine du chiqué mondain, des fadeurs claires et blanches, des maigreurs pâles ou des boursoufflures roses dégénéra en une austérité qui, pour être trop abstraite, n'en ramenait pas moins nos yeux fatigués des papillotages du nu luministe à une conception saine, naturelle et générale du nu, à une admiration rajeunie des valeurs plastiques et décoratives du corps humain.

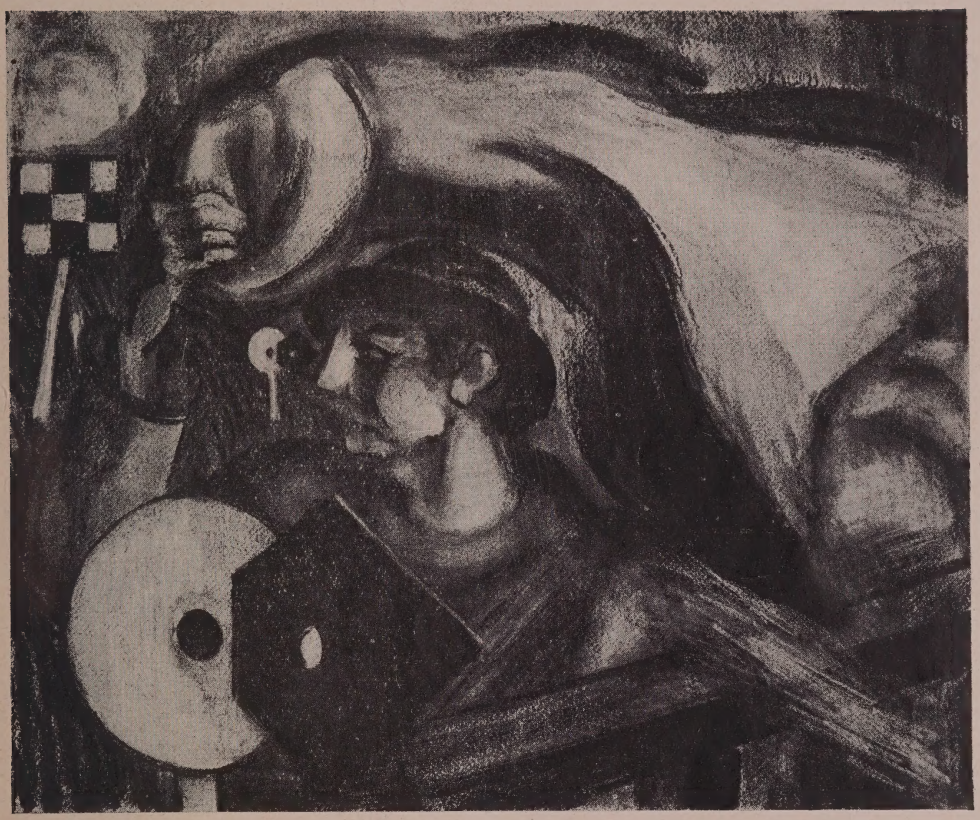
Le Fauconnier ensuite va combiner sa compréhension du paysage et sa conception du nu en un tableau capital: *L'Abondance*. Il date de 1910, de la période la plus animée du cubisme et du temps de sa manifestation la plus complète: aux Indépendants, on pouvait admirer cette année-là, à côté de Le Fauconnier, l'œuvre innovatrice de Metzinger, Gleizes, Delaunay, Léger, Braque, Picasso, Derain, etc. La maîtresse-toile résume tous les essais et recherches du peintre en une œuvre définitive; elle restera comme une des productions les plus décoratives de l'art nouveau. Le sujet en est tout simple, sans symboles recherchés: une femme portant sur la tête une lourde corbeille de fruits et accompagnée d'un enfant, lequel, lui aussi, tient dans les bras un plateau chargé; autour d'eux un paysage

lacustre, gonflé de sève, avec des montagnes drues, des eaux sévères. L'œuvre tout entière exprime très efficacement l'idée d'abondance que le peintre a voulu suggérer. Non tant par le sujet, du reste, que par une sorte d'abondance des relations de volume et de densité, par un ensemble cosmique des formes humaines avec le ciel, le sol, le paysage. Ce tableau a encore la coloration des toiles de Bretagne, riche en profondeurs ombrées, très pure, sobre et émouvante; on y retrouve une véritable conception de style, comme chez les grands peintres de jadis, cette ampleur de conception et d'exécution que nous avions désappris chez les impressionnistes. On revit au contact du sentiment universel et presque tragique qui anime cette œuvre. Elle procure une impression de beauté sereine et logique, quasi intellectuelle, mais sans froideur et sans parti pris; elle est comme un morceau de la nature même, simple et calmement profonde, construite nettement comme un rayon de miel, vivante et issue d'un instinct tout ému et discipliné.

Vers la même époque, Le Fauconnier fit *Les Montagnards attaqués par les ours* et son fameux *Chasseur*, tant discuté, qui indique une phase nouvelle de son évolution et représente le mieux la période intégralement « cubiste » de son œuvre, mais en un art plus mouvementé et plus sensible que la plupart des cubistes de cette heure. Le peintre, à ce moment, s'éloigne aussi des teintes nuancées de *L'Abondance* pour se rapprocher d'une coloration plus riche et plus diverse.

Le sentiment général du *Chasseur* est comme une explosion de lyrisme dynamique. Le chasseur constitue le personnage central, autour duquel se déroulent différentes actions et auquel se rattachent toutes espèces de paysages et de coins de ciel. Voilà donc le chasseur, au vêtement rouge brun, qui tire un coup de feu. Les fumées qui l'entourent, en dessinant des arabesques et des courbes, forment contraste par leur légèreté avec les colorations sourdes de l'homme et rehaussent le dynamisme de l'œuvre. A droite, passe une femme portant une corbeille de fruits, réminiscence de *L'Abondance*. Contre elle se réfugie un enfant en costume violet, effrayé par la vision de l'homme armé. Des fragments de paysages apparaissent à travers les fumées: des maisons, un pont, un fleuve. En haut, un coin de ciel bleu, que traverse un oiseau; un autre oiseau plane, alors qu'un troisième est étendu mort aux pieds du chasseur. Il faut remarquer spécialement l'emploi systématique des courbes contrastant avec des verticales, emploi qui n'était pas fait dans le cubisme de ce moment-là.

J'aime moins *Les Montagnards attaqués par les ours*, œuvre plus épisodique. C'est une scène de montagne, conçue au bord du lac d'Annecy et exécuté peu de temps après *Le Chasseur*, dont elle a beaucoup à tenir. Ici aussi, emploi des arabesques de fumée et des courbes ordonnatrices de la composition. Le peintre commence à avoir recours au contraste des matières, non dans un but réaliste, mais en le mettant au service de l'idée du tableau, pour en renforcer le sentiment de densité et de dynamisme. La toile figura au « Salon d'Automne » de 1912 et fut l'origine de la trop fameuse interpellation du député Breton, descendant du célèbre peintre romantique, contre



LE SIGNAL

les peintres modernes, ce qui valut au tableau un vif succès de curiosité et le peu enviable honneur de la reproduction par le cinéma et par différentes revues en général peu ouvertes à l'art nouveau.

Citons encore *L'Arbre,* tableau qui se trouve au musée de Hagen, en Westphalie: c'est l'arbre dans l'espace, fixé au sol, trouant les nuages, en une unité vitale et de mouvements. A l'avant-plan se trouve l'arbre à la couronne puissante, en rapport avec les nuages qui passent et animé du même rythme, puissamment étudié par ses masses architecturales. Au loin se développe un paysage d'Ile de France, avec de minuscules maisons blanches aux toits rouges, qui jettent leurs notes vives dans les verdures et coupent les rideaux d'arbustes aux couleurs sombres, accentuant ainsi la sensation d'espace et de profondeur.

Le Fauconnier peint les portraits de ses amis, les poètes Castiaux et Jouve. Il fréquente beaucoup les milieux littéraires jeunes, connaît Romains, Mercereau, Duhamel, partage leurs enthousiasmes, passe quelques jours à l' « Abbaye », le phalanstère qu'ils érigent sous les murs de Paris et où ils approfondissent leurs conceptions de l'existence moderne, de la vie humaine, humble et poignante. Chez eux, comme chez leurs confrères en peinture, le même souci de se dégager des jeux de l'art pour l'art et des divertissements symbolistes, la même aspiration vers une vie plus intense, plus dramatique, une même volonté de se mêler aux reflux du temps nouveau, de vivre en contact avec le monde et la foule, de trouver un style adéquat aux nécessités des transformations sociales. Les subtilités mallarméennes s'évaporent au souffle chaud et rude de l'âpre vie, comme les raffinements fugitifs de la peinture pointilliste. Ils veulent tous vivre plus unanimement, étendre leur culture et leur amour, prendre part à l'action, comprendre leur époque et en partager les émotions. Il y a tant de changé, en effet, dans le monde où nous sommes...

Les moyens de communication rapides, en nous permettant de connaître les paysages les plus variés, nous préparent à une vision plus synthétique de la nature. Les inventions scientifiques habituent l'œil à des formes inconnues jusqu'alors. Les machines, les moteurs, les appareils électriques bouleversent toutes nos idées sur le mouvement et la force. L'industrie et le commerce modifient l'aspect de nos villes, ouvrent des perspectives insoupçonnées, révèlent des architectures audacieuses, créent des dissonances étranges. Pour le peintre qui sait regarder, il y a là de la matière nouvelle, et rare...

Le Fauconnier s'est risqué à écrire lui-même quelques lignes très intéressantes sur les modifications apportées dans nos conditions de vie par les acquisitions dernières, paroles qui ne sont pas restées sans influencer la vision des artistes derniers venus. Citons ces phrases fort révélatrices:

« Des notions capitales se sont déplacées. La machine aux angles durs nous a donné du mouvement une image violente et mathématique que ne pouvait laisser prévoir autrefois la marche d'un homme ou la course d'un animal. L'artiste trouve un intérêt spéculatif dans le décor qu'il subit quotidiennement; il ne se satisfait pas en traduisant la représentation de la vie moderne; il cherche à en donner l'équivalence

plastique... Son cerveau enregistre des formes, des lignes, des couleurs, un rythme nouveau. Il en tire des éléments de beauté neuve pour créer une langue avec laquelle il s'exprime... Il entend fournir, à l'époque dans laquelle il vit, son mode d'expression propre, suffisamment humain et puissant pour défier le temps (1). »

Les tableaux toujours renouvelés attirent peu à peu à Le Fauconnier des sympathies multiples et durables, à l'étranger aussi bien qu'en France. Le peintre Gleizes lui consacre en 1912 un article enthousiaste dans *La Revue Indépendante*. Il voit en lui un maître de la nouvelle génération et souhaite qu'une exposition générale de ses œuvres de Bretagne fût organisée. Ce souhait est réalisé peu de temps après par l'exposition du *Moderne Kunstkring* d'Amsterdam, qui réunit ses principales œuvres dans la grande salle du Musée municipal. Ce fut le premier contact de Le Fauconnier avec cette Hollande qui allait tant le chérir et que lui aussi aimerait si particulièrement, et où, en même temps, il enrichirait son art en enrichissant celui du beau pays hospitalier. Après la Hollande, ce fut le tour de la Russie pour l'accueillir; des expositions sont organisées par Isolebsky à Kiew, Odessa, Pétrograde, Varsovie, Moscou et par les peintres du *Valet de Carreau*, Kantchalovsky et Mackof; plusieurs de ses toiles entrent dans les grandes collections russes. Ses œuvres sont ensuite exposées en Allemagne, à Munich et Hagen, à Budapest, à Vienne, etc.

Un voyage en Italie, qui se place en 1911, et au cours duquel le peintre visite Gênes, Florence, Rome, Sienne, Naples, etc., fait craindre un instant à ses amis qu'il reviendrait latinisé, quelque peu romantisé et édulcoré : il n'en fut rien. Il s'enflamma pour l'œuvre de Masaccio, Signorelli, Michel-Ange et Raphaël, mais, contrairement à ce qu'on supposa, le voyage italien lui procura une connaissance plus consciente de son propre tempérament d'homme du Nord, et ce fut après son retour à Paris qu'il peignit ses deux toiles les plus intégralement cubistes, ce *Chasseur* et ces *Montagnards*, que j'ai décrits plus haut. Dans ces œuvres se manifeste le plus radicalement ce que Le Fauconnier lui-même a baptisé du nom d'esthétique nordique, laquelle, dorénavant, ne fera que se manifester davantage. En elles aussi s'achève la seconde évolution du peintre et finit en même temps cette période de son existence artistique que j'aime à caractériser comme celle du cubisme raisonné et intégral.

En 1912, il remplace Jacques-Emile Blanche comme chef d'atelier de la libre « Académie de la Palette », très connue dans les milieux cosmopolites du Paris moderniste, et où il compte de nombreux élèves, tant français qu'étrangers, qui, déjà, firent parler d'eux — comme le très intéressant peintre russe Chagall et le peintre parisien Gromaire — ou feront encore parler d'eux, prochainement. Cette situation lui assure une influence déjà considérable, consacre son rôle d'avant-garde.

Il continue à produire, sans hâte, mûrissant son talent, obéissant

(1) Préface pour le catalogue du « Moderne Kunstkring », à Amsterdam (1912).

LE SONGE DU VAGABOND

aux impulsions de son instinct, mais les ordonnant et les coordonnant avec intelligence. Nous le retrouvons à Ploumanach, pour un nouveau séjour de quelques mois, puis aux bords du lac d'Annecy — où il peint entre autres son *Paysage lacustre,* que Kandinsky compare à « un clair et transparent poème » — et sa couleur s'affranchit de jour en jour, devient plus claire, plus formelle, plus vivante. L'austérité en gris mineur des toiles bretonnes fait place à un coloris plus détaché, à des tons plus riches et plus profonds, plus résolus et plus sonores, bien que discrets, harmonieux et distingués comme jadis. Il visite la Hollande, dont il aime les cieux nus et les fortes lignes. Et c'est là que la guerre vient le surprendre, en août 1914. Il y réside depuis un mois et, réformé et dispensé de service militaire, il décide d'y rester et d'y passer les années de guerre, en incorporant dans son œuvre les éléments pathétiques et les gammes fortes de la nature hollandaise. C'est alors qu'on peut parler d'une troisième période dans la carrière du jeune maître.

III

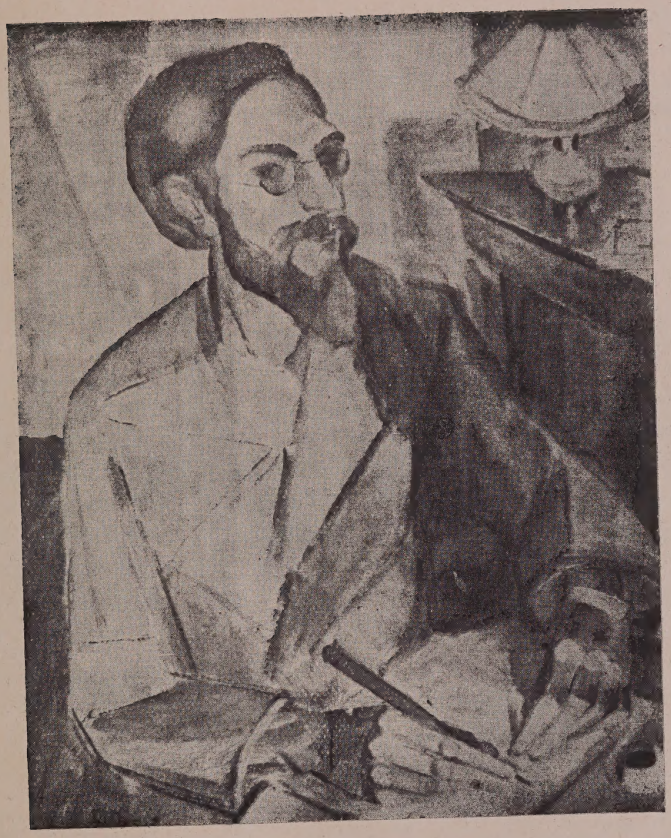
La période hollandaise

La période hollandaise consacre la victoire de la couleur dans le tableau. Ce qui ne correspond aucunement, comme certains l'ont allégué, à un retour vers l'impressionnisme, si vivement combattu jadis : le sens des ouvrages de Le Fauconnier ne reste pas limité au charme de la matière colorée ou de la trouvaille de quelque joli ton. Le dessin et le modelé, la forme, en un mot, continuent à soumettre à leur domination la couleur, comme dès le début Le Fauconnier le fit. Le tempérament analytique de ce peintre du Nord sut le protéger contre les influences hâtives que les coloristes hollandais auraient pu avoir sur lui et contre les séductions du paysage finement nuancé des bas polders.

Le Fauconnier, malgré son évolution, resta cubiste en ceci qu'il ne cessa de donner le pas en lui à l'idée sur la réalisation, de procéder de celle-ci à celle-là. Si au lieu d'affectionner les pâtes sombres et effacées qu'il avait recherchées en Bretagne, ou même les tons plats et simples de son temps de *L'Abondance*, le peintre fut ravi par des couleurs plus fortes et plus chaudes, plus profondes et plus dissonantes, c'est un amour plus vif de la matière picturale en même temps qu'une compréhension plus parfaite des valeurs colorées du tableau, qui se complètent en s'associant comme en se contredisant et révèlent d'autant mieux le sens de l'œuvre, qui le guidèrent dans sa préférence.

Il y a d'autres arguments pour combattre la thèse commode du retour à l'impressionnisme. La question n'est pas tant de savoir comment un artiste peint, mais comment il *sent*. Le Fauconnier manifeste ses sensations d'une manière opposée au mode impressionniste de s'exprimer ; il part d'une conception générale et non d'une impression momentanée ; la nature extérieure ne le subjugue pas, ne l'envahit pas tout entier jusqu'à supprimer son sens philosophique ; le dessin et la coloration de ses œuvres sont tels que la réalité chez lui ne se présente pas comme une reproduction directe de ce qu'il a vu seulement, mais comme une interprétation de ce qu'il a médité et rêvé ; c'est un monde transfiguré qu'il synthétise, où la réalité des choses est dominée et contrôlée avec beaucoup de conscience, ordonnée avec clarté et exprimée avec énergie.

C'est en Zélande qu'il réside d'abord, à Amsterdam qu'il se fixe ensuite. A Amsterdam, au début de son séjour, Le Fauconnier poussa les recherches d'expression picturale commencées en Zélande. Nous savons que ses premières tentatives dans ce genre datent de *L'Arbre* du Musée de Hagen (1912), et elles sont poursuivies dans les toiles de Zélande, comme ses très belles *Zélandaises*, *Veere*, etc., de même que dans des tableaux d'Amsterdam, comme *La Toilette*, *La Femme à la*



PORTRAIT DE P. CASTIAUX

théière, etc. Nous retrouvons cette idée d'une peinture plus fortement exprimée par les variations des contrastes, dans la préface déjà mentionnée du *Moderne Kunstkring*.

« Une modification parallèle se fait sentir dans le coloris. En accordant aux anciens la part la plus large à l'intuition, nous constatons que tout leur effort les portait à conserver aux couleurs leurs principes, leurs résonances ou leur justesse dans les différents accidents de l'ombre, de la demi-teinte ou de la lumière. Il s'ensuivait une harmonie que notre sensibilité, autre, rejette et qu'elle rompt dans un désir d'animer d'une vie plus multiple, plus intense, la surface colorée. Aussi les tons se juxtaposent-ils avec moins de ménagement dans les transitions. Des trous, voulus, se créent et des souplesses délicates s'établissent quand l'accord est moins distant. De ce contraste de dissonances et d'accords le coloris gagne en intensité.

» Une préoccupation trop souvent négligée est celle des matières qui, vouées à un rôle nouveau, pourraient doter l'œuvre d'une puissance d'expression, sinon capitale, du moins très importante si l'on ne veut négliger l'avantage marqué qu'offre sur la fresque la peinture à l'huile. Le choix des matières minces, grasses, fluides, transparentes ou neutralisées, riches en teinture ou rompues, présentent à l'artiste une multiplicité de ressources pour traduire la vivacité de son émotion ou en cristalliser la complexité. Il ne s'agit pas uniquement d'obtenir sur la surface colorée le sentiment de la substance des choses (préoccupation réaliste) ou leurs fugaces apparences (impressionnisme), mais bien de mettre au service de l'intuition ce pouvoir étonnamment suggestif en cette vie intérieure que la peinture peut contenir dans son éclat, dans ses mystérieuses transparences ou dans son rayonnement profond. »

Dans une toile comme *Les Zélandaises* — deux filles au bonnet blanc, au corsage découpé, aux bras nus, comme sont les femmes des îles zélandaises, assises devant la ferme peinte en noir, blanc et vert et devant le moulin sombre —, Le Fauconnier a vu dans toute son intensité la couleur savoureuse, si chaude et si diverse de la Hollande, la couleur fine et forte tout à la fois. Il a trouvé, là et ailleurs, une richesse vive et cependant sobre, pleine d'audace et harmonieuse, d'un éclat si profond et si noble que certains de ces tableaux ressemblent à de vieux gobelins, animés d'une coloration multiple et calme. Il a révélé aux Hollandais mêmes la synthèse la plus caractéristique de ce paysage que leurs propres peintres avaient vu d'une façon trop bonnement pittoresque et théâtralement traditionnelle.

Veere aussi est une fort belle chose : la petite ville morte avec sa vieille tour inutile, trop monumentale et trop héroïque pour la vie usée qui se cache dans son ombre et qui en est comme écrasée, avec son fleuve lourd et ses maisons grises tassées, alors que l'éclat d'un jeune arbre sonne la gloire de la vie au milieu de toute cette morne vieillesse...

Les Zélandaises et *Veere* sont l'aboutissement plus décisif de recherches pour une technique qu'on voit reprise par bien des jeunes peintres hollandais, comme le constate le maître Jan Toorop. Récemment l'important critique A. Plasschaert a reconnu que cette

influence, qui devient de plus en plus grande, est en somme excellente pour l'art moderne hollandais.

A cette époque d'Amsterdam, il donne encore une série de natures mortes, quelques portraits et paysages. Et c'est de cette courte période que s'étonnèrent surtout certains esprits candides, qui, innocemment, crurent voir une orientation naturaliste dans des études qui pourtant — jointes aux anciennes recherches — devaient lui permettre d'exécuter le grand tableau *Le Songe du vagabond*, l'œuvre capitale de sa troisième période, comme *L'Abondance* fut celle de la seconde. *Le Songe du vagabond* fut complété plus tard par *La Naissance* et par *La Mort du vagabond*, triptyque moderniste des plus grandioses.

C'est Le Fauconnier lui-même qui, un jour, en ma présence, parla de son « film » du *Vagabond*. Excellente définition et qui sert quelque peu à faire comprendre le dynamisme de l'œuvre et à rendre le rythme des trois tableaux de la série. Voici *La Naissance*, et c'est l'idée de départ et de commencement, l'origine et la cause du drame, puis *Le Songe*, et c'est tout le rêve et toute la féerie d'une pauvre vie damnée, enfin *La Mort*, et c'est le drame même qui se perpétue et s'achève. Les deux panneaux latéraux sont là dans leur vérité terrible, contrastant violemment avec la composition centrale où tout est fantaisie.

Le Vagabond naît. Près du lit de l'accouchée, fille-mère pauvre sans doute, se trouve une petite fille, sœur aînée du bambin qui vient de surgir à la vie, et elle est là, avec ses jouets, un ballon bleu et une étoile rosâtre, qui nous reporte vaguement à la crèche de Bethléem; une vieille cartomancienne examine des cartes, le chat emblématique penché sur ses épaules; lit-elle le sombre avenir de celui qui connaîtra tant de misères, de rêves et de crimes? Par la fenêtre de la pauvre mansarde, un paysage suburbain est visible, sous la neige. Une sorte de mouvement, évocation du départ de cette vie ballottée comme un navire qui tangue, se dessine en partant de la femme couchée et en se prolongeant diagonalement à travers la composition, mouvement accentué par le long tuyau de poêle qui traverse la mansarde. Un sentiment de calme, mêlé d'inquiétude, se traduit par le contraste des tons: du bleu franc, simple du bas de la toile, où s'étale la couverture du lit, avec le vert bleuâtre du fond, où se cache la nuit, alors que les tonalités plus complexes, plus troublantes de la neige, du ballon et de l'étoile de l'enfant jettent quelques notes épisodiques dans ce sévère ensemble.

Le Vagabond rêve. Il dort étendu sous un arbre, dans une grande tache bleue sourde et songe à quelque cirque dont il a regardé les affiches ou entrevu un coin sous le pan subrepticement soulevé de la toile. En haut du tableau, l'écuyère qui traverse la piste sur un cheval blanc lui jette une gerbe de roses rouges. A gauche du tableau, le clown, qui lui ressemble étrangement, jongle à la buvette avec des billes de billard. A droite, l'écuyère sort du cirque, accompagnée par un fêtard au chapeau de soie, au pardessus de loutre, lui-même peut-être, le vagabond qui se croit un jour heureux. La composition de la toile est circulaire, non seulement par l'ordonnance des différents épisodes autour du dormeur, mais par les couleurs qui alternativement indiquent le mouvement circulaire, en jetant dans l'ensemble un sentiment de gaieté vive: et ce sont les rouges différents — la gerbe de roses qui tombe

sur le sommeil de l'errant, le clown, les billes de billard, le cirque — puis les jaunes chauds — l'écuyère, l'affiche, etc., — qui mettent mieux en relief ce mouvement. La répétition, trois fois de suite, de l'écuyère imprime à l'œuvre l'idée féminine et suggère le sentiment de sensualité qui anime le vagabond. Les feuillages légers, vaporeux, d'une tonalité de rêve ou de décor de théâtre, contrastent vivement avec la grande tache bleue dans laquelle dort le misérable homme enchanté.

Le Vagabond meurt. C'est dans un paysage de rochers, où revit la nature de Houmanach, qu'au premier plan, dans une coloration grisâtre, un peu fantomatique, se passe la scène de meurtre. La violence en est rendue plus tragique encore par le fond du tableau : un tronc d'arbre décapité, entouré de quelque feuillage rougeâtre, se détache sur la scène avec un geste de dynamisme violent, alors que derrière l'arbre s'étend un fond de vallée rocheuse, violâtre, contrastant par une grande dissonance avec un soleil couchant très clair, aux tonalités de cuivre froidement cruelles.

A Amsterdam, Le Fauconnier a également beaucoup fait l'aquarelle, et cela a été l'origine d'une plus grande faveur auprès du public. L'aquarelle, en effet, parle un langage plus compréhensible au *vulgum pecus*. Elle vient d'un jet, sans étude ; elle sort tout entière du sentiment ; elle est plus « impressionniste » de par sa facture ; elle est nécessairement plus douce, plus élégante. Ne croyez point que les aquarelles de Le Fauconnier soient des concessions à la foule sentimentale et avide de mièvreries : il y en a d'âpres et de tragiques, de violentes et qui remuent et stimulent la pensée — comme certaines de ses vieilles, comme certains nus baudelairiens —, mais quelques aquarelles de fleurs charment davantage l'œil et exigent moins de pénétration intellectuelle. Elles sont très belles. Le Fauconnier a admirablement saisi l'âme de la fleur et le dynamisme de son mouvement comme celui du geste humain ; il la saisit en son caractère essentiel, sans analyser les détails, sans peindre minutieusement ses formes, pétales ou branches. Ce n'est donc pas du tout la petite nature morte qu'il nous donne, avec les fleurs figées à la décalcomanie, la fleur peinte pour la fleur. Mais elle est l'interprète de son rêve, la manifestation de sa vision poétique. Ses lilas sont comme des plumes blanches et mauves vues en songe, tombant en cascades frissonnantes. A regarder ses rhododendrons, on se croirait au milieu d'une nuit de printemps lourde, et ses soleils sont comme des yeux d'or énormes qui s'écarquillent sur la splendeur de l'été. On devine les formes plutôt qu'on ne les voit, on reconnaît l'espèce plus au rythme qu'aux éléments réels, et ce sont des compositions bien vivantes, pleines de fantaisie et d'ardeur.

Quelle force aussi en ces aquarelles agréables ! Et le mot d'Ingres s'impose au souvenir : « Il n'y a pas de grâce sans force. » Les formes ont conservé leur tension, et cependant sont admirablement souples ; elles ont du style, de la tenue, de la plénitude et de l'indépendance, de l'élégance tout à la fois. Sa main n'hésite pas et trace à larges traits et avec le plus de fermeté possible.

Une vibrante passion contenue vivifie les nuances, et les couleurs

sont comme des flammes parfois, d'autres fois comme des pluies, ou encore comme des clairs de lune. Des rouges glorieux s'associent à des verts lustrés, à des violets somptueux, à des jaunes sonores, à des blancs vifs. Ce sont des tapis d'Orient contre les murs de la chambre et sur lesquels s'esquissent des poèmes floraux, des visions estivales de parcs et de jardins.

Mais tout en créant ces œuvres joyeuses et belles, Le Fauconnier est parvenu à démontrer ce qu'un grand artiste peut faire d'un genre le plus souvent inutilement joli et plaisant. Il a créé le cycle de *Dieu te voit,* quatre compositions pour une chambre de méditation. Et c'est la dernière œuvre importante qu'il ait conçue et dont je veux parler. Il n'a pas voulu moins que montrer les faits et gestes des hommes sous l'œil de Dieu, lorsqu'ils s'agitent comme des pantins en leurs passions, et c'est ainsi que Breughel vit le grouillement des pygmées humains dans le cadre universel de la nature, où son Dieu aussi se cachait. Mais Le Fauconnier, nous le savons, appartient au temps moderne et le connaît; il a emprunté aux projections et réclames fulgurantes des grandes villes l'idée de l'inscription « Dieu te voit » qui, en lettres lumineuses, se projette sur la scène, chaque fois, selon un dispositif nouveau.

Première scène : *L'Indolente.* Sur une terrasse, à la tombée d'une nuit d'été, une femme est étendue sur un divan. Un violoncelliste joue près d'elle. Au fond de la scène, par-delà la terrasse, apparaît, baigné de nuit et d'étoiles, un paysage de lac. L'œil de Dieu se dessine mystérieusement dans les nuages. Les colorations lumineuses sont obtenues par des analogies : le jaune citron de l'écharpe et le jaune sourd, chaud, du violoncelle, l'ombre bleue du ciel et l'ombre sourde du costume du musicien se complètent. Un sentiment général de sensualité enjouée, quelque peu perverse, se dégage de l'œuvre.

Seconde scène : *Le Chasseur halluciné,* dans lequel le peintre a voulu traduire son sentiment d'inquiétude aventureuse, représente une lisière de forêt, avec, au loin, un village; l'atmosphère bleuâtre du bois est troublée de quelques taches de feuillage roussâtre. Un chasseur tire sur un grand oiseau, et dans l'éclat du coup de feu apparaît l'œil de Dieu.

Troisième scène : *Le Bal masqué,* et c'est le carnaval de Flandre qui a donné au peintre cette idée. Une face verte, cruelle, ricane, dont le grand œil examine à travers un face-à main les amusements des hommes, pendant que des dents très blanches pincent une cigarette. Il regarde à droite un couple flirtant dans l'ombre d'un rideau; à gauche, un coin de loge avec des femmes provocantes vues de dos; au centre, le bal qui bat son plein : un clown, accompagné d'une danseuse au costume jaune citron très vif, gesticule à l'avant-plan, alors que parmi d'autres personnages apparaît un petit bonhomme porteur d'un énorme masque. Un sentiment de joie fausse, superficielle et équivoque, s'exprime ici, grâce également à la tonalité générale vineuse, que coupent aigrement les dissonances vives du vert aigu et du jaune citron.

Quatrième scène : *L'Assassin.* Il y a des réminiscences du *Vagabond,* comme dans *L'Indolente* et dans *L'Abondance* il y en avait du

Lac d'Annecy et dans *La Mort du vagabond* de Ploumanach. La scène de meurtre se passe sur un quai, avec, comme décor de fond, un des sombres entrepôts d'Amsterdam. La grande arche monumentale d'un pont encadre l'œil de Dieu, qui apparaît dans une lueur rougeâtre, sinistre dans tout le gris épandu sur cette tragédie. Elle exprime une idée de cruauté brutale, évocatrice de l'époque où elle fut conçue.

On a objecté à cette œuvre exceptionnelle dans la production du peintre son caractère littéraire, sa portée trop narrative et symbolique. Mais est-ce équitable et peut-on comparer une création de cette sorte à l'une ou l'autre image romantique? Le peintre doit-il, sous prétexte d'art pur, supprimer le sujet? Je veux bien reconnaître qu'à certains moments il peut courir le risque de confondre le tableau avec l'illustration ou l'affiche, mais tout ici est question de goût et de tempérament. De plus, pour ce qui concerne Le Fauconnier, n'a-t-il pas voulu, comme ceux de son temps, lassés quelque peu du tableau de chevalet, en revenir à la grande peinture décorative? Les trois énormes toiles du *Vagabond*, les quatre importantes compositions de *Dieu te voit* répondent à ce besoin, et il faut en tenir compte, d'autant plus que les valeurs picturales proprement dites n'y sont jamais sacrifiées à des soucis idéologiques ou anecdoctiques.

Que nous réserve encore, dans l'avenir, le chercheur qu'est Le Fauconnier? S'arrêtera-t-il au stade actuel? Fera-t-il un retour vers ses conceptions premières? Trouvera-t-il une formule nouvelle? Qui peut le dire? Il faut lui faire crédit. Et, dès à présent, c'est le mérite principal de ce peintre, affranchi des servitudes du passé comme de la mode du jour, d'avoir maintenu toujours, à travers les variations des procédés et des moyens picturaux, le modernisme foncier de son sentiment et sa croyance profonde en un style contemporain, adéquat à nos émotions rajeunies. C'est avec une force et un enthousiasme toujours égaux entre eux, avec maîtrise, par le fait même, qu'il a exprimé, par des méthodes différentes, à travers plusieurs périodes, dont la dernière n'est pas close, ce sentiment universel et humain.